

アントニ・タピエスとカタルーニャ・ロマネスク ——《ズーム》を中心として

村 山 美 波

Antoni Tàpies's Acceptance of Catalanian Romanesque Art in 《Zoom》

Minami MURAYAMA

Abstract

Antoni Tàpies (1923-2012) was a representative artist of twentieth century Spain. As his paintings covered by soil, mortar, and varnish have a very thick surface, he is often categorized an *informel* artist. He was interested in a wide range of arts and thoughts, but his attachment to his homeland, Catalonia is also relevant to the understanding of his art. Hence, this paper aims to consider Tàpies's acceptance of Catalanian Romanesque art.

His words, actions, and works reveal that Catalanian Romanesque art was his important artistic origin. Some researchers acknowledged this theme, frequently arguing that *Zoom* was especially influenced by Catalanian Romanesque art. The point of argument mainly relied on two aspects: the representation of the head is similar to that of Romanesque mural painting—*Maïestas Domini* of Sant Climent de Taüll: second, the hands can be regarded as orans, which was a gesture of prayer in medieval art.

In his autobiography *Memòria Personal* (1977), he mentioned that the human central composition and the gesture of prayer of *Zoom* were influenced by Catalanian Romanesque art. As Tàpies had abandoned his Catholic faith, the gesture was not devoted to the God of Christianity; instead, he interpreted it as a general attitude to praying. Through this gesture, he expressed the magical and mystical universe that he had created in his inner world, and human central composition was related to his aesthetic sense tied with existentialism and Hegel's *Aesthetics*. In Romanesque art, God exists as the center of the picture; in *Zoom*, however, this is represented by a praying human suggesting that he intended to emphasize the human being through a typically Romanesque composition. To express his interests and aesthetic, he incorporated the style of Romanesque art into his paintings; as a result, *Zoom* shows his acceptance of Catalanian Romanesque art.

はじめに

スペイン、カタルーニャ州の州都バルセロナ出身のアントニ・タピエス（Antoni Tàpies, 1923-2012）は、20世紀のスペインを代表する芸術家である⁽¹⁾。土や漆喰、ニスなどの素材を用いることで表面のテクスチャーを強調した作品は、1940年代後半から1950年代にかけてヨーロッパで流行した抽象絵画の一派、アンフォルメルの流れを汲むものとして国際的に評価されている。

ヨーロッパやアメリカの同時代の芸術、禅をはじめとする東洋思想など、タピエスの作品を紐解くうえでのキーワードは数多く存在するが、彼と故郷カタルーニャの強い結びつきもまた、作品を理解するうえで重要な

(1) カタルーニャ語の発音に忠実に表記すると「タピェス」という表記になるが、本稿ではこれまでの日本語での先行研究に倣い「タピエス」と表記する。

要素の一つである。19世紀半ばより盛んになったカタルーニャ語による文学、ガウディに代表される建築などカタルーニャを彩る芸術文化は多岐にわたる。その中でも本稿では、優れた作品が数多く残されるカタルーニャのロマネスク美術をタピエスがいかに受容したのか、そしてその成果が彼の作品にどのように表れているのかという問題を、1946年に制作された《ズーム》〔図1〕を中心として考察する。

1. タピエスとカタルーニャ・ロマネスク

まず、タピエスの画業を概観したのち、19世紀以降のカタルーニャにおけるロマネスク美術受容がいかにして進展してきたのかを述べる。そして、タピエスとカタルーニャ・ロマネスクの関係について、先行研究ではどのように言及されていたのか整理したのち、問題の所在について確認する。



図1 アンтони・タピエス《ズーム》1946年、板に油彩、65×54cm、アンтони・タピエス財団、バルセロナ

(1) アンтони・タピエス、生涯と作品

アンтони・タピエスは1923年12月13日にバルセロナのブルジョワジーの家庭に生まれた⁽²⁾。彼が芸術に強く惹かれ

たきっかけは、雑誌『ダシ・イ・ダラ』（*D'Ací i d'Arà*, ここから、あそこから）の1934年クリスマス増刊号であった⁽³⁾。20世紀の絵画、彫刻、建築を豊富な図版を載せて幅広く紹介したこの本によってモダンアートに対する興味を持ち、独学で絵を描き始めるようになる。

1945年から、タピエスはオリジナルの油彩画に着手した。最初期の油彩画には、当時精力的に模写に取り組んでいたゴッホの影響が多分に見て取れる。その後、シュルレアリスム的な作風へと移行し、ミロやクレーの造形を下敷きにしながらも、より「魔術的」と評される絵画を制作した⁽⁴⁾。1950年の《人物》〔図2〕など、この時期の作品にしばしばみられる暗闇の中に浮かび上がる幻想的な光景や、怪しげな表情でこちらを見つめる人物などが、「魔術的」とされる要素であると考えられる。

ヨーロッパで1940年代後半から流行したアンフォルメルの流れをくむ、抽象的な絵画にタピエスが取り組み始めたのは1953年頃からである。1950年にパリに行き、批評家ミシェル・タピエ（Michel Tapié, 1909-19087）が1952年に「アンフォルメル」（*informel*）と名付ける絵画を多数目にしたことが変革の下地となった。これに加え、1953年の初の渡米とニューヨークでの展示、1954年のヴェネツィア・ビエンナーレへの出展という二つの出来事が彼に変化を促した⁽⁵⁾。具象的な絵画の時期に見られた、ある一点から射す光が暗闇に包まれた画面全体を照らすような作品は、密度の濃い砂などの物質と、鈍く重い抑えられた色調に覆われた作品に変化した〔図3〕。作品のサイズは巨大になり鑑賞者の視界を遮るように立ちはだかるため、彼の作品はしば

(2) タピエスの生涯に関しては、コンバリア・デグセウス、ヴィクトリア『現代美術の巨匠 アンтони・タピエス』伊藤洋子（訳）、美術出版社、1991；Franzke, Andreas, *Tàpies*, Munich: Prestel, 1992.などを参照。

(3) *D'Ací i d'Arà*, vol. 22, no. 179, 1934.

カタルーニャの雑誌のデジタルアーカイブ、ARCA（*Arxiu de Revistes Catalanes Antigues*）にて閲覧可能。https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001925（最終閲覧2019年12月26日）

(4) 「魔術的」（*mágico*）という言葉は、先行研究においてシュルレアリスム期のタピエスや、同時期に共に活動した芸術家の作品を形容する際にしばしば用いられる言葉である。本文中で記したような様式的な特徴に加え、彼らが魔術や呪術などに強い関心を抱いていたことがその理由であると考えられる。（デグセウス, *op. cit.*, pp. 12-13.）

タピエスや彼の周辺の画家の作品に対し、「魔術的」という言葉が用いられている文献としては、デグセウス, *op. cit.*, pp. 12-13; Bozal, Valeriano, *Summa Artis Historia General del Arte vol. XXXVII Pintura y Escultura Españolas del Siglo XX (1939-1990)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 210. など。

(5) Trincado Settler, Julián (Presidente), *Arte en España, 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, 1995, p.152.

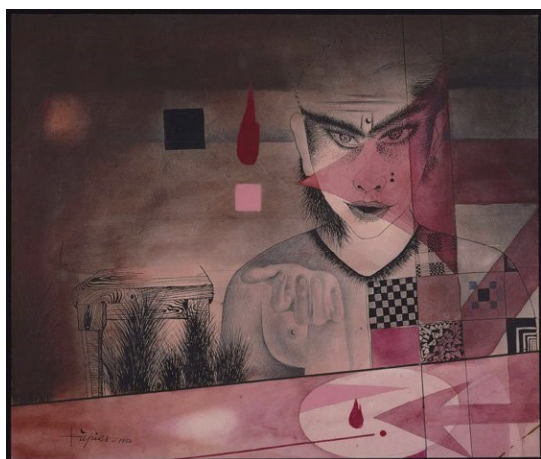


図2 アントニ・タピエス《人物像》1950年、紙にインク、43×54cm、ソフィア王妃芸術センター、マドリッド



図3 アントニ・タピエス《絵画》1955年、カンヴァスに混合技法、96×145cm、ソフィア王妃芸術センター、マドリッド

しば「壁」と関連付けて論じられる⁽⁶⁾。

1960年代以降は、1950年代後半に確立された作風をもとにしながらも、インスクリプションや、身体の一部などのモチーフが描かれた作品を制作するようになった。さらに、日用品を組み合わせたオブジェやポスター、版画など幅広い形式の作品を手掛け、2012年に亡くなるまで精力的に活動した。

一般的にアンフォルメルに分類されるタピエスであるが、芸術の着想源は幅広く、そのなかにはカタルーニャ・ロマネスクも含まれている。彼はそのことをインタビューや著作で度々明言しており、例えば、1970年に出版された著作『実践としての芸術』(*La pràctica de l'art*)では、「私の芸術の源を、カタルーニャを密度濃く生きることで見出した」(*La meva font d'inspiració, l'he trobada, doncs, vivint intensament Catalunya*)と述べ、その中の一つとして「ロマネスク美術館」(*Museu Romànic*)を挙げている⁽⁷⁾。また、タピエスはロマネスクの壁画を数点所有しており、バルセロナの自宅リビングに飾っていた⁽⁸⁾。

さらに注目すべきは1955年の「グルーポ・タウイ」(*El Grupo Tahull*)の結成である〔図4〕⁽⁹⁾。グルーポ・タウイはタピエスを含めるバルセロナの若手芸術家七名によって結成されたグループで、グループ名の「タウイ」とは、カタルーニャ・ロマネスクにおける壁画の傑作である《荘厳のキリスト》〔図5〕が描かれていた聖堂、サン・クリメン聖堂がある小村タウイのことを指す⁽¹⁰⁾。グループのメンバーは、カタルーニャ美術館に展示されていた《荘厳のキリスト》の前に集合し、カタルーニャという土地、そしてそこに根差したロマネスク美術という芸術的ルーツを共有していることを表明、前衛芸術のさらなる発展を誓い合った⁽¹¹⁾。タピエスをはじめとする、内戦後に台頭した最初の世代の芸術家がロマネスク美術を殊更重要視していた証左となる貴重な出来事であるといえる。

(6) Bozal, Valeriano, “Tàpies, Wall, Time and Body”, *Tàpies In Perspective* (Exh. Cat.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004, pp.101-112. また、日本でも、1991年に実施された「アントニ・タピエス展」にて「アントニ・タピエスの作品は、壁のような形状をしている。」と書かれている。(岡田隆彦「物質に語らせる—タピエス—」『アントニ・タピエス展』(展覧会図録) フジテレビギャラリー, 1991, 頁記載なし。)

(7) Tàpies, Antoni, *La pràctica de l'art*, Barcelona, 1970, p. 33.

なお、「ロマネスク美術館」とは、カタルーニャ美術館のこと。日本語訳は、アントニ・タピエス『実践としての芸術』(田沢耕訳) 水声社, 1996年, p. 49. による。

(8) Webser, Justin, “Living with Art”, *Art News*, vol. 98, no. 10, 1999, p. 121.

(9) グルーポ・タウイのメンバーは、ジャウマ・ムシャー (Jaume Muxart, 1922-2019)、ジョセップ・ギヌバル (Josep Guinovart, 1927-2007)、ジュアン・ジョセップ・タラツ (Joan Josep Tharrats, 1918-2001)、マルク・アレウ (Marc Aleu, 1922-1996)、アントニ・タピエス (Antoni Tàpies, 1923-2012)、ムデスト・クシャー (Modest Cuixart, 1925-2007)、ジョルディ・メルカデ (Jordi Mercadé, 1923-2005) の七名。

(10) タウイには他にも、サンタ・マリア聖堂があり、この聖堂にもアプシスの聖母子をはじめ広範囲に壁画がのこされている。これらの壁画はサン・クリメン聖堂同様にカタルーニャ美術館に展示されている。



図4 グループ・タウイ、集合写真、
1955年、カタラ・ロカ撮影



図5 タウイ、サン・クリメン聖堂《莊嚴の
キリスト》1123年頃、フレスコをカン
ヴァスに移転 620 × 360 × 180cm、
カタルーニャ国立美術館、バルセロナ

(2) カタルーニャ・ロマネスクの「再発見」

タピエスをはじめとするグループ・タウイのメンバーがカタルーニャ・ロマネスクに対して見せた姿勢は彼ら独自のものではなく、むしろカタルーニャにゆかりのある芸術家に広くみられるものである。なぜカタルーニャの芸術家たちがロマネスク美術を自らの芸術的ルーツとみなすのか、その理由は19世紀後半に始まった中世美術の再評価にさかのぼる⁽¹¹⁾。

19世紀後半、当時ヨーロッパで流行していたロマン主義がカタルーニャに流入したことが、カタルーニャにおける中世リバイバルの端緒である。各国のロマン主義者らは、自国に残る中世建築や中世の物語を称揚し、感動を詩や小説、絵画など様々な形で表したが、カタルーニャにおいても、中世風の詩を作る「花の宴 (Jocs Florals)」が開催されるなど、中世文化が人口に膾炙した。

さらにこの時期、長らく停滞していたカタルーニャ経済が大きな成長をみせたことも、中世への熱を後押しした。愛国心の高揚に伴い、新興ブルジョワジーを中心として自国の歴史の見直しが進み、カタルーニャが地中海世界の一大勢力であった中世という時代に注目が集まったのである。これらの要素が組み合わさり、ロマン主義はカタルーニャにおいてラナシェンサ (Renaixença) という名を冠した幅広い文化運動に発展した。この流れをうけ、1860年代後半からは、長らく聖堂内に放置され、顧みられることのなかったロマネスク、ゴシックの壁画や板絵、彫刻が収集・保護され始めた。

研究機関による聖堂の実地調査や、建築史、美術史学的な研究の進展、さらに、展示体制の整備が着々と進み、1867年のバルセロナでの展示を皮切りに、数度の展示場所の変遷を経て、1924年バルセロナのシウタデ

(11) グループ・タウイ自体はグループとしての活動実績が存在せず、その結成が Rodoriguez-Aguilera, “El Grupo Taüll”, *Revista de Actualidades, artes y letras*, no. 181, 1955: Teixidor, Joan, “Siete Pintores bajo el Signo de Tahull”, *Destino*, no. 928, 1955, p. 33: “El Grupo Tahull”, *Revista San Jorge*, no. 19, 1955, pp. 64-65. (著者名記載なし) の三点の記事にて報告されたにとどまる。詳細は、Parcerisas, Pilar, “The Romanesque and the 20th Century”, Museu Nacional d’Art de Catalunya (ed.), *Agustus Dei l’art romànic i els artistes del segle XX*, Barcelona, 1995, p. 216. を参照。

(12) カタルーニャ近現代社会におけるロマネスク美術の保護、展示制度の進展は、久米順子「ロマネスク壁画の収集・保全とカタルーニャ美術館」木下亮 (編) 『バルセロナ カタルーニャ文化の再生と展開』竹林舎, 2017, pp. 161-181. に詳しい。一次史料の引用を多数用いた詳細な研究は、Barral i Altet, Xavier, “El Museu Nacional d’Arte de Catalunya i L’Art Romànic Català. Història d’Una Gran Col·lecció”, Fundació Enciclopedia Catalana (ed.), *Catalunya Romànica*, Barcelona, 1994, pp. 195-234.

リャ公園内に設置された考古学美術館 (Museu d'Art i Arqueologia) にて、中世美術の常設展示が始まった。美術館には、カタルーニャ各地の聖堂から引きはがされてカンヴァスに貼り替えられ、バルセロナに移送された壁画の実物が展示された。1934 年には、シウタデリャから 4 キロほどのところにあるモンジュイックの丘に、1929 年のバルセロナ万博に際して建設した建物を再利用するかたちでカタルーニャ美術館 (Museu d'Art de Catalunya) が開館した。考古学美術館に展示されていた中世美術はカタルーニャ美術館に移され、現在まで展示が続いている。

中世美術復興が、カタルーニャの自治・独立を主張するカタルーニャ・ナショナリズム的側面の強い文化・政治的運動であるラナシェンサから始まったため、1920 年代までカタルーニャ・ロマネスクの評価の力点は、栄光ある中世を物語る偉大な過去の文化遺産という点に置かれていた⁽¹³⁾。

一方で、1930 年代になると、閉鎖的だったカタルーニャの美術界に他国の前衛芸術の潮流を意識した芸術家が現れたことで、カタルーニャ・ロマネスクの造形自体にも肯定的な評価がなされるようになった。そのような芸術家が多数所属したグループが、1932 年に結成された、ADLAN (Amics de l'Art Nou, 新芸術の友) である。フランスの詩人であるアンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) の「シュルレアリスム宣言」を皆で回し読みするなど、シュルレアリスムに強い関心を持った ADLAN のメンバーは、フランスのシュルレアリストたちがアフリカやオセアニアからもたらされたプリミティヴなものへの興味を示したように、自国のプリミティヴなものとしてカタルーニャ・ロマネスクに注目した⁽¹⁴⁾。

ADLAN のメンバーであり、内戦前後のスペインを代表する芸術家のジュアン・ミロ (Joan Miró, 1893-1983) も、ロマネスク美術の造形を自らの作品に活かした。例えば、1923 年の《農婦》〔図 6〕では、中央に立つ農婦の顔つきや、身にまとう衣がタウイのサン・クリメン聖堂の《荘嚴のキリスト》の影響をうけたものであると認めている⁽¹⁵⁾。赤く強調された頬やアーモンド形の目、黒い線でくっきりと描かれた衣文などは、両者に共通する表現であろう。また、八の字に開いた大きな足も、《荘嚴のキリスト》を彷彿とさせる。

20 世紀の芸術家がカタルーニャ・ロマネスクをいかに受容したのかという問題に関しては、先述したミロに加え、バルセロナで青春を過ごしたピカソの初期作品など、内戦前の芸術家を中心として論じられていた⁽¹⁶⁾。一方で、スペイン内戦後の芸術家が大きく取り上げられることは極めて少ない。これは、1934 年にカタルーニャ美術館が開館したことで、ロマネスク美術の保護と展示体制が一通りの「完成」をみせたため、考察



図 6 ジュアン・ミロ《農婦 (室内)》1922-23 年、カンヴァスに油彩、81 × 65.5cm、ポンピドゥーセンター、パリ

(13) Garcia de Carpi, 2011, p. 75.; Ylla-Català, Gemma, “Romanesque Art and Modernity. Ramon Casellas, Josep Pijoan and the Aesthetic Value of Romanesque Painting”, *Romanesque-Picasso* (Exh. Cat.), Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016-2017, pp. 196-197.

(14) García de Carpi, Lucía, “El romanico y la vanguardia”, *El Esplendor del ROMÁNICO obras maestras del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Exh. Cat.), Fundación Mapfre, 2011, p. 86.

(15) Amón, Santiago, “Tres Horas con Joan Miro”, *El País Semanal*, 1981/6/18, p. 15. (木村重信 (編) 『25 人の画家 現代世界美術全集 第 24 巻 ミロ』講談社, 1981, p. 104. で邦訳を閲覧可能。)

(16) ピカソの初期作品とロマネスク美術のつながりに関して考察するうえでは、2016 年にカタルーニャ美術館で開かれた「ロマネスク・ピカソ展」が重要な展覧会となる。カタルーニャ美術館のロマネスク美術展示室にピカソの作品を並置し、彼の作品とロマネスク美術に共通する要素を見出そうという試みの展覧会であり、展覧会図録では、彼の作品とロマネスク美術について、ピカソ作品の造形面、社会背景、彼の遺品など様々な観点から考察された論考が収録されている。

Romanesque-Picasso (Exh. Cat.), Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016-2017.

の対象となる年代も 1930 年代までが中心となっていることが大きな理由であると考えられる。

しかし、グルーポ・タウイの結成やタピエスの発言からもわかるように、内戦後も、カタルーニャ・ロマネスクはカタルーニャの芸術家のなかで、他の芸術とは一線を画す存在であった。実際に、タピエス以外のグルーポ・タウイのメンバー、ジャウマ・ムシャーも、「1950 年の 3 月に（パリから）バルセロナに戻りましたが、カタルーニャの古いロマネスク壁画に、私の全ての経験の中心を据えます。」という言葉によせている⁽¹⁷⁾。従って、タピエスがいかにロマネスク美術を受容したのかという問題を考察することは、従来看過されてきた内戦後の芸術家たちとカタルーニャ・ロマネスクの関係性を論じるうえでも重要であると言えよう。

(3) タピエスとカタルーニャ・ロマネスク 先行研究

内戦後の芸術家におけるカタルーニャ・ロマネスク受容があまり論じられてこなかったことは、タピエスとカタルーニャ・ロマネスクについての先行研究が質、量ともに乏しいことからもうかがえる事実である。多くの場合、近現代カタルーニャ社会におけるロマネスク美術の「再発見」や、その過程での芸術家の反応について概説的に述べていく中で、グルーポ・タウイの結成が取り上げられるか、彼の名前といくつかの作品が挙げられるにすぎず、詳細な考察がなされることは少ない⁽¹⁸⁾。さらに、比較的タピエスに関する言及が多い場合も、ロマネスク美術がタピエスの芸術において重要な源泉のひとつであることを述べたのち、壁のように鑑賞者の前に存在する点など、造形的な共通点が簡潔に挙げられるにすぎない⁽¹⁹⁾。

結果として、タピエスのロマネスク美術受容について体系的に論じたものは以下の二点のみであるといつてよいであろう。一つ目は、フランコ死去の 1975 年以降のタピエス作品と、カタルーニャ・ロマネスクの壁画を比較し、両者の空間表現の相違点や、作中に描きこまれたインスクリプションの意図などを比較した、ラベントス＝ポンスの論文である⁽²⁰⁾。二つ目は、カレラス＝ベルモンテの論文で、タピエスがロマネスク美術の造形を自らの作品に取り入れる際、そこには神秘主義的思想や東洋思想など、キリスト教以外の宗教や思想に対する興味、関心も反映されていることを、初期作品から晩年の作品まで幅広く取り上げながら述べている⁽²¹⁾。

しかしながら、本稿 1 章にて既に述べたように、タピエスは自らの芸術的ルーツとして、何度もロマネスク美術を挙げていた。さらに、2013 年にはカタルーニャ美術館で、「ロマネスク訪問、タピエスと共に」(Visita al romànic. En companyia d'Antoni Tàpies) と題された展示が開催された〔図 7〕。この展示では、タピエスが残したロマネスク美術にまつわる言葉をパネルにして、ロマネスク美術展示室の作品に並置し、彼の言葉と共にロマネスク美術を鑑賞するという試みがなされた⁽²²⁾。会期中には、タピエスが所持していたロマネスク美術の壁画と、カタルーニャの農民の伝統的な帽子バラティナを組み合わせた 1971 年制作のオブジェ、《ロマネスク絵画とバラティナ》〔図 8〕が作品を所蔵しているタピエス家の協力のもと展示されたことも、注目に値する⁽²³⁾。カタルーニャ・ロマネスクを鑑賞するにあたり最も重要な美術館であるカタルーニャ美術館が、タピ

(17) 《En marzo de 1950 vuelvo a Barcelona y centro todas mis experiencias en torno a las viejas pinturas murales románicas de Cataluña.》筆者訳。また、訳文中のカッコ内は筆者による補足。出典は、Muxart: l'esclat del Mediterrani (Exh. Cat.), Barcelona: Institut Català d'Estudis Mediterranis, Ajuntament de Martorell, 1994, p. 89. また、この言葉自体は 1951 年の個展カタログに寄せられたものである。

(18) Castiñeiras, Manuel, "The legacy of Romanesque Art: the vision of modernity", *Romanesque Art in the MNAC collections*, Barcelona, 2008, pp. 205-214; Garcia de Capri, Lucia, *op. cit.*, pp. 71-87. など。

(19) Parcerisas, Pilar, "The Romanesque and the 20th Century", Museu Nacional d'Art de Catalunya (ed.), *Agustus Dei l'art romànic i els artistes del segle XX* (Exh. Cat.), Barcelona, 1995, p. 216; Gimferre, Pere, "Antoni Tàpies El Substrat Romànic", *Agustus Dei. L'art romànic i els artistes del segle XX* (Exh. Cat.), Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1995, p. 94. など。

(20) Raventos Pons, Esther, "La pintura materica d'Antoni Tàpies i l'art romànic català", *Catalan Review*, vol. XV, no. 1, 2001, pp. 79-93.

(21) Carreras Belmonte, Josep, *Tàpies romànic Una aproximació al context i al contingut dels contactes entre Antoni Tàpies i l'art romànic català*, Treballs de fin de Grau en Humanitats de Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2017-2018.

(22) *Visita al romànic. En companyia d'Antoni Tàpies*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013/8/31-2014/4/27

展覧会パンフレットは、以下の URL で閲覧可能。

https://www.museunacional.cat/sites/default/files/dossier_prensa_en_companyia_dantoni_tapiés.pdf (最終閲覧日 2020/5/30)



図7 「ロマネスク訪問、タピエスと共に」展、展示期間、2013/10/30-2014/4/27 カタルーニャ国立美術館、バルセロナ



図8 アントニ・タピエス《ロマネスク絵画とパラティナ》1971年、ミクストメディア、63×117cm 個人蔵（タピエス家蔵）、バルセロナ

エスとロマネスク美術の関係に焦点を当てた展示を行ったことは、留意すべき事実であろう。

このような展示に加え、ロマネスク美術の造形を取り入れたとされる作品、ロマネスクの壁画それ自体を用いた作品、そしてタピエスの言葉など、タピエスのカタルーニャ・ロマネスク美術受容について考察するうえでの「材料」は多数そろっているにも関わらず、これらを包括的に検討する先行研究が非常に少ないことは、先述の通りである。このような状況をふまえ、改めてタピエス自身の言葉に立ち返り、ロマネスク美術受容を考察するうえで、《ズーム》は極めて重要な作品である。上記の先行研究でもしばしば名が挙がることに加え、タピエスが1977年に著した自伝、『個人的記憶 ある自叙伝のための断片』（*Memòria Personal Fragment per a una Autobiografia*、以後『自叙伝』と表記）にて、《ズーム》がロマネスク美術からの影響を受けて制作されたと解釈できる個所があることがその理由となる²⁴。さらに、タピエスの作品の中でも最も早い時期に制作されたこの作品について考察することで、生涯にわたるタピエスとカタルーニャ・ロマネスクの関わりの根底にあるものを明らかにすることが可能であり、《ズーム》以降の彼の作品や発言を紐解くうえでの基盤となる点でも、考察対象とするに値する作品である。

2. 《ズーム》

1946年に制作された《ズーム》は、タピエスの画業における最初期のオリジナルの油彩画である。作品では澄みきった青空のような水色が背景の多くを占めているが、画面下三分の一にはところどころ黄緑色の草が生えたような茶色い地面が描かれる。中央には、黒と緑色の点が連なった線で描かれた顔が逆さになって浮かび上がり、その顔は黄色い線で取り囲まれ、光を放っているように見える。さらに、顔から放射されている黄色い線以外にも、背景の水色の部分には絵の具をひっかいたことのできる線が、顔を中心として放射状に広がっている。明るい色彩、筆の跡を残すような厚い絵の具の塗り等は、タピエスが当時積極的に模写をしていたゴッホの影響を感じさせる。しかし、顔のすぐ下にはハの字に広げられた白い手形が押されており、タピエスが画業初期から実験的な表現を試みていたことがうかがえる。

この作品では、かねてよりロマネスク美術からの影響が指摘されてきた。先行研究における指摘は、大きく二種類に大別される。一つ目は、中央に浮かび上がる頭部が、タウイのサン・クリメン聖堂にある《荘厳のキ

²³ この作品について言及した最新の論考は、Jeskins, Emily, *The Visualization of a Nation: Tàpies and Catalonia*, doctoral thesis, Universidade Santiago de Compostela, 2017.

²⁴ Tàpies, Antoni, *Memòria Personal Fragment per a una Autobiografia*, 2009, Barcelona. (初版：Tàpies, Antoni, *Memòria Personal Fragment per a una Autobiografia*, 1977, Barcelona.) 本稿では、アントニ・タピエス財団が2009年に出版した版を用いる。以降、引用する際は「*Memòria Personal*, 引用頁数」と表記し、頁数は2009年版のものを指す。また、訳は全て筆者によるもの。

リスト》によせた自画像であるというもので、二つ目が、ハの字に広げられた手が、ロマネスク美術におけるオランスから着想を得ているというものである²⁵⁾。

当時のタピエスは盛んに自画像を制作していたが、その特徴はつながりかけた眉と、口をまっすぐ結んでこちら側を見つめる表情である〔図9〕。《ズーム》においては、これらの特徴を保持しつつも、アーモンド形に見開かれた目や細長く引き伸ばされた顔面、さらに顔がニンブスで取り囲まれている点などに、《荘厳のキリスト》との共通点を見出せることが根拠であると考えられる。

手をハの字に広げたポーズは、キリスト教美術においてオランスと呼ばれる祈りのポーズであり、殉教する際の聖人や、神の前に祈りをささげる聖書の人物がとるものである。カタルーニャ・ロマネスクの作例においても、ボイのサン・ジョアン聖堂壁画の、聖ステファノの石打ちの場面〔図10〕で、右端の聖ステファノが両手を広げている。オランス自体は、中世キリスト教美術全般で用いられるジェスチャーであり、ロマネスク美術のみにみられるものではない。しかし、後述するように、タピエスは自身の作品に登場するオランスが、ロマネスク美術と関連があることを、彼自身の言葉で認めている。また、タピエスのこの時期の作例には、両手をあげて広げたオランスの様なポーズをしている人物像がいくつか描かれており、オランスがこの時期のタピエスの重要なモチーフの一つであった〔図11〕。

注意すべきは、《ズーム》でなされる祈りの対象が、キリスト教の神に限定されないことである。タピエスは17歳から18歳の時にカトリックの信仰を棄ててから何か特定の宗教を信仰することは無かったものの、母親が熱心なカトリック教徒だったこともあり、大衆的なカトリック信仰や、特定の宗教の枠組みを超えた神秘的なものへの関心は保ち続けていたと述べている²⁶⁾。従って、いくつかの先行研究の指摘にある通り、このオランスのポーズはキリスト教的な文脈に限定されない、より普遍的なものに対する祈りや、儀式めいたものを表すジェス

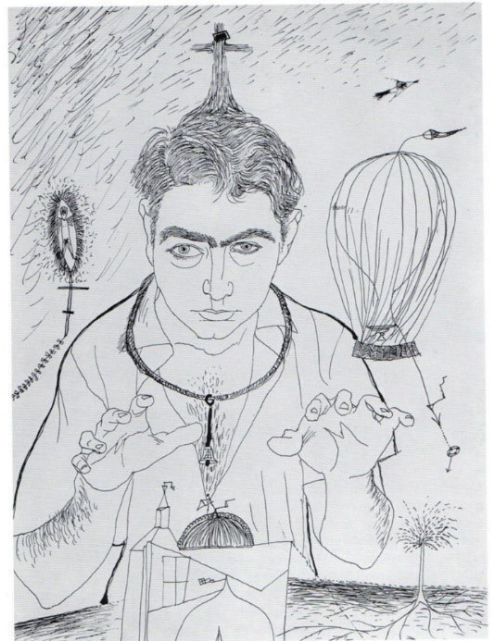


図9 アンтони・タピエス《自画像》1947年、紙にインク、45.8 × 33.8cm、個人蔵、バルセロナ



図10 ボイ、サン・ジョアン聖堂壁画《聖ステファノの石打ち》1100年頃、フレスコをカンヴァスに移転、カタルーニャ国立美術館、バルセロナ

²⁵⁾ 前者の指摘を行っているのは、Gimferre, *op. cit.*, p. 94; Castiñeiras, *op. cit.*, p. 211. など。後者の指摘を行っているのは、Carreras Belmonte, *op. cit.*, pp. 24-25.

チャーであると解釈するのがふさわしいだろう⁽²⁷⁾。

タピエスが、彼を取り巻く現実に対する深い思索を行い、祈りや瞑想、神秘的な世界に興味を持つようになった契機が、幼少期より続いた心身の虚弱と、それに伴う数度の臨死体験、そして10代で経験したスペイン内戦であった⁽²⁸⁾。彼の思索は、カトリック、もしくはアカデミックな表現に代表される伝統的な規範への疑念、そしてそれらの規範からの逸脱という願望につながり、魔術的な世界観を内包した、幻覚めいた光景を繰り返し描くようになった⁽²⁹⁾。それゆえ、意識下の世界や、非論理的な事柄を掬い取るシュルレアリスムが彼を魅了したことは自然な流れといえよう⁽³⁰⁾。

《ズーム》においても、浮かび上がり、逆さになった頭部が、肉体という物質的な要素と切り離された精神的なもの、幻覚めいたものの表出であるという解釈が一般的である⁽³¹⁾。従って、《ズーム》は、彼の中に醸成されていた世界観を下敷きとしつつ、当時彼に立ちはだかっていた伝統的な規範に、ゴッホを思わせる厚塗りの絵の具や、浮かび上がって逆さになった頭部による幻覚的な光景を組み合わせることで対抗せんとした、一種の挑戦状でもあったのである⁽³²⁾。

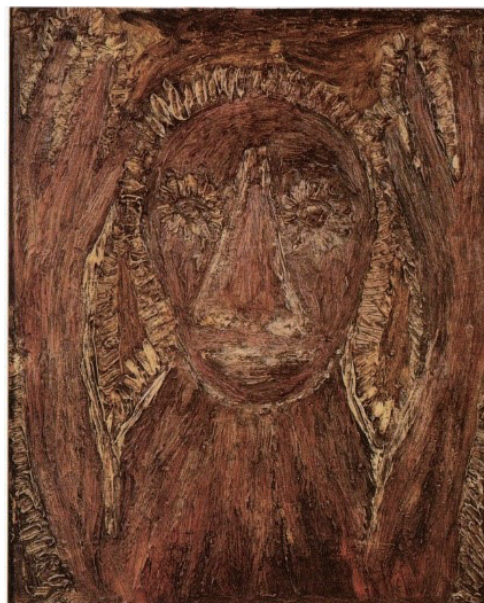


図11 アントニ・タピエス《レリーフ絵画》
1945年、カンヴァスに油彩、46×38cm、バルセロナ現代美術館、バルセロナ

3. 作中におけるオランスの役割

(1) 『自叙伝』の記述

先行研究における、《ズーム》の中でのロマネスク美術的要素は確認した通りであり、そこで挙げられていた頭部とオランスは、いずれも造形上の類似性がその根拠となっていた。しかし、タピエスの作中におけるオランスがロマネスク美術と不可分のものであることは、タピエスが1977年に記した『自叙伝』からも読み取れる事実である。『自叙伝』はタピエスの出生時から1970年代前半までを綴った自伝であり、人生の中で起きた出来事だけではなく、影響を受けた書物や芸術家、そしてそれらに触れることで育まれた彼自身の芸術観も書かれている。

1943年から1945年頃のタピエスは、バルセロナや、病気療養のために滞在したバルセロナ郊外のソルソーナにあるミラクル修道院で、オリジナルの作品制作を開始していた。その時期の回想箇所では、様々な芸術家の名を挙げながら、タピエスがどのような意図をもって作品を描いたのかを詳細に述べている⁽³³⁾。ゴッホ、キュ

(26) Catoir, Barbara, *Conversations Antoni Tàpies précédées d'une introduction à son œuvre*, Paris, 1988, p. 72. また、同書にて、タピエスは「神秘的 (mystique)」という言葉が、目に見える現実には隠された、難解で不可解なものを意味する、アラビア語の *mobesin* という単語に由来すると信じている、と発言している。(Ibid, p. 72.)

(27) Franzke, *op. cit.*, p. 23; Carreras Belmonte, *op. cit.*, pp. 24-25.

(28) Catoir, *op. cit.*, p. 73.

(29) デグセウス, *op. cit.*, p. 12; Franzke, *op. cit.*, p. 23.

(30) デグセウス, *op. cit.*, p. 12.

また、『自叙伝』でも、1945年のサナトリウム療養中、当時発見したばかりのシュルレアリスム的な手法により、無意識、夢、幻覚的な光景を熱心に描いていたと記している。(Memoria Personal, p. 171.)

(31) Franzke, *op. cit.*, p. 23; Borja-Villel, Manuel, “La Colección, 1946-1989”, *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, 2012, p. 25.

(32) 『自叙伝』には、1945年頃の作品について「全ての作品はアカデミックな芸術に対する私のあらゆる軽蔑を象徴化せんとする、絵の具による厚い漆喰と共に制作された。」という記述がある。(Memoria Personal, p. 172.)

さらに、カレーラス＝ベルモンテは、《ズーム》で中央に浮かぶ人物がパントクラトール的なキリストであり、本来は祈られるはずのキリストが、画中ではオランスという祈る側のジェスチャーをしている点に、キリスト教美術の歴史の中で築かれてきた規範に対抗する意図が表れているとした。(Carreras Belmonte, *op. cit.*, pp. 24-25.)

ビスム以前のピカソ、ムンクなどの名が挙がる中に、ロマネスク美術についての言及も存在する。該当する記述を、以下に引用する。

数は少ないものの、これらの絵画において、左右対称的に配置され、真正面もしくは背面を向いた、祈る人々のように左右対称の姿勢は、人物を中心軸としたこのような光景に一層明確になっている。おそらくカタルーニャのロマネスク美術の影響だろう。同時に、周囲から生じる分子的な光線は人物を形作り、その頭部に集中しているようである。もしくは、そこから出ていき、周囲の環境に生命を与えているように見える⁽³⁴⁾。

具体的な作品名は書かれていないものの、記述の対象となっている年代に加え、「真正面、もしくは背面を向いた、祈る人々のように左右対称の姿勢」という描写から、この文章が《ズーム》について述べているとみなすことは十分に可能である。そしてタピエスは、「祈る人々のように左右対称の姿勢」が、ロマネスク美術に影響を受けたものであることを明言しているのである。

タピエスの作中におけるオランスが、普遍的な祈りや、魔術的な力を表すポーズであったことは先述した通りである。さらにタピエスは、ロマネスク美術についても、キリスト教という特定の宗教に限定されない、神秘的な力をもつ存在として認識していた。1992年のインタビューでは、「ロマネスク絵画はこのような不思議な力や、私をこれほどまでに興奮させる、観客を震え上がらせる天からの恵みを備えていて、それらの神秘的で神聖な感覚をととてもよく伝えています。」という発言を残していることが、その根拠となる⁽³⁵⁾。

タピエスにとって、オランスはロマネスク美術と分かちがたいものであった。そして、そのロマネスク美術が、特定の宗教の枠組みを超えた神秘的な存在としてみなされていたことから、タピエスの作品に表れるオランスが、普遍的な祈りや、儀式めいたものをあらわすジェスチャーであることを改めて確認できるのである。

(2) 手形の使用

タピエスの作品に数点存在するオランスのようなポーズをとる人物像のうち、《ズーム》の一作品のみ、オランスが手形で表現されていることも、このポーズと、神秘的なものや魔術的なものとの距離を一層近いものになっている。近現代美術の作品で芸術家の手形が登場する作例はいくつか存在するが、特にシュルレアリストたちは、作品に手形を残すことで呪術的な象徴性を高め、さらに複製不可能な芸術家個人の痕跡を残すことを意図した⁽³⁶⁾。

シュルレアリストに限らず、アメリカ抽象表現主義の代表格、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock, 1912-1956) も手形を作中に取り入れた。彼の書斎には、4万8000年前に描かれた手形が残っているスペインの洞窟、カスティージョ洞窟の壁画の図版が掲載された本が所蔵されていた。アクション・ペインティング、もしくはボウリング絵画などと表現されるポロックの代名詞的な絵画シリーズの一つ《ナンバー1a, 1948》〔図12〕では、右上にポロックの手形が複数認められる⁽³⁷⁾。身体の動きを絵画に痕跡として残すという表現方法は、

⁽³³⁾ *Memòria Personal*, p. 172.

⁽³⁴⁾ 《En els pintures, encara que són poques, es concreta més aquesta visió com de personatge-eix, col·locat simètricament, de cara o d'esquena, en actituds també sinètriques com orants. Potser per influència del romànic català. Alhora, tot de raigs moleculars vinguts de la perifèria semblaven formar el personatge i es reunien en el seu cap o bé semblaven sorgir-ne i donar vida al seu entornament.》*Memòria Personal*, p. 173.

⁽³⁵⁾ 《La pintura romànica posseeix aquesta màgia, aquest do –que a mi m'entusiasma- de gairebé terroritzar l'espectador, i comunica molt bé el sentit misteriós i sagrat de les coses.》

訳は筆者によるもの。また、かっこ内は筆者による補足。

M. Borja-Villel, “Converses amb Antoni Tàpies”, *Tàpies, comunicació sobre el mur*, 1992, p. 49.

引用は、Museu Nacional d'Art de Catalunya, “Visita al romànic. En companyia d'Antoni Tàpies”, 2013, pp. 7-8. より行った。

⁽³⁶⁾ ヴァーネドー、カーク「抽象表現主義」(尾崎信一郎 訳)、ウィリアム・ルービン (編)『20世紀美術におけるプリミティヴィズムー「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性II』(吉田憲司ら 訳)、淡交社、1995年、p. 657.)

ポロックのアクション・ペインティングに直接つながる制作手法であり、「作家は空間的に開かれた表面にしるしをつける儀礼そのものといえる激しい活動をしつつ、美学的な満足と同様に、身体的で心理的な満足を伴ってイメージを創造する」⁽³⁸⁾というポロックの主張を表現するにふさわしい手段であった⁽³⁹⁾。

当時ニューヨークにも活躍の場を広げていたジュアン・ミロは、1936年のピエール・マティス画廊での個展のパンフレット〔図13〕に手形を大々的に使用し、ポロックらニューヨークの画家たちに手形の使用という表現方法を示した。ミロの作中の手形も、プリミティヴなもの、神話的なものへの興味の表出、さらに芸術家の動きを作品上に痕跡として表す目的、などの文脈で説明される⁽⁴⁰⁾。

タピエス自身、芸術家の身体を想起させる装置、プリミティヴな魔術性をもつシンボル、という二つの意図で手形を用いていることが、2002年のギエルモ・ソラーナのエッセイに掲載されたタピエス自身の言葉からうかがえる⁽⁴¹⁾。タピエス曰く、手形には創造における手仕事の重要性を思い出させるという目的の他に、聖なるシンボルを与える意味合いもあるという。エッセイには、タピエスの以下のような言葉が書かれている。

手をのせることは、魔術、魔よけの意図、祈りの姿勢などを示唆するいずれかの事柄や、その起源を、完全なる無意識の伝統的な魔術的象徴性の衝動のなかに明確に持つ事柄を有している⁽⁴²⁾。

この発言では、『自叙伝』における《ズーム》制作時の記述中にあった「祈りの姿勢」(actitudes de pregària)という言葉が再び使用されている。さらに、「手をかざす」という意味の「imposar les manes」に用

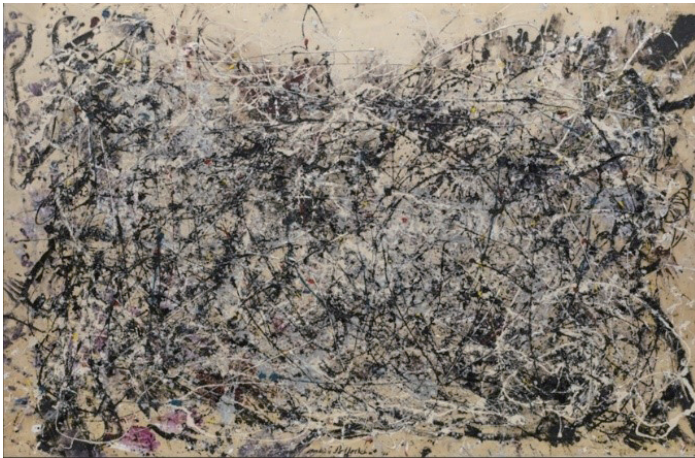


図12 ジャクソン・ポロック《ナンバー1a 1948》1948年、カンヴァスに油彩とエナメルプリント、172.7×264.2cm、ニューヨーク近代美術館、ニューヨーク

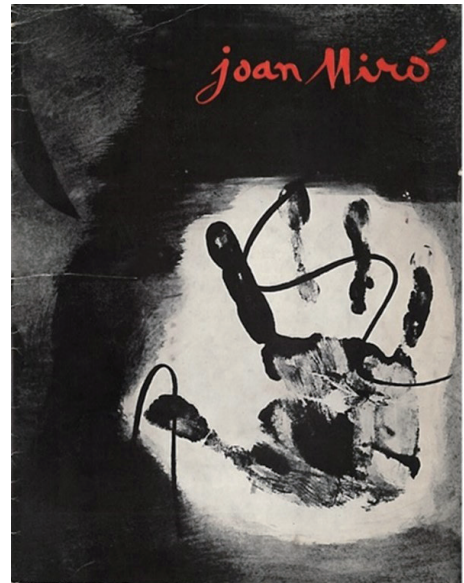


図13 ジュアン・ミロ《ピエール・マティス画廊個展表紙》1936年、材質、サイズ不明

(37) ヴァーネドー, *op. cit.*, p. 658.

ポロックが所蔵していた書籍は、Baldwin Brown, Gerard, *The Art of the Cave Dweller*, 1928. 出版地は不明。

(38) ヴァーネドー, *op. cit.*, p. 643.

(39) バーバラ, ローズ「ミロとニューヨーク・スクール」『生誕100年記念 ミロ展 ピエール・マティスコレクション』(Exh. Cat), 横浜美術館, 1992, pp. 35-36.

(40) バーバラ, *op. cit.*, p. 36.

(41) Solana, Guillermo, “La Biblioteca Segellada”, *Tapiès: escriptura material, llibres* (Exh. Cat.), Fundació Antoni Tàpies, 2002-2003, pp. 13-27.

(42) 《Imposar les manes té alguna cosa que suggereix taumaturgia, intencions talismàniques, actituds de pregària, alguna cosa que té clarament els seus orígens en impulsos mágicosimbòlics tradicionals de l'inconscient col·lectiu.》Solana, *op. cit.*, p. 23.

なお、この発言は2002年4月11日のソラーナによるタピエスへのインタビューに基づく

いられている *imposar* という単語は「(特にカトリックなどの儀式で、手を頭などに) のせる. 按手 (あんしゅ) する」という意味も含まれる、宗教的な意味合いを持つ単語である⁽⁴³⁾。つまり、キリスト教の神への祈りを表すオランスが、タピエスの中でより普遍的な祈りの姿勢として解釈され、手形によってさらに呪術的な意味合いを帯びて表現されたのが、《ズーム》におけるオランスであるといえよう。

しかし、この作品から読み解けるタピエスのロマネスク美術の受容の在り方は、ここまで述べて来たことに留まらない。そのことを、先ほど引用した『自叙伝』で記されていた「人物を中心軸とした光景」(*aquesta visió com de personatge-eix*) から検討していきたい。

4. 人物を中心とした構図

(1) 実存主義とアンフォルメル

先ほどの引用の通り、ここまで検討してきた「祈る人々のように左右対称の姿勢」は、「人物を中心軸としたこのような光景に一層明確になっている」という記述につながる。ロマネスク美術の作品の中で「人物を中心軸とした光景」として最も顕著なものが、アプシス壁画や板絵に描かれるパントクラトールとしてのキリストである。タウイのサン・クリメン聖堂のアプシス壁画の他、ウルジェイの《十二使徒の祭壇前板絵》〔図14〕などを見てもわかるように、画面の中央にキリストが君臨し、人物、ここではキリストが中心軸となったシンメトリカルな構図が画面に作り出されている。この構図の意図は絵画内のヒエラルキーを明確にし、信徒に伝達することにあるが、タピエスはこの構図に、同時代の芸術や思想に影響を受けるなかで形作られた彼自身の芸術観を組み込み、作品にて表現したと筆者は考える。

タピエスが《ズーム》を制作した1946年頃、ヨーロッパは第二次世界大戦直後の混乱と苦しみの中にあった。そのような状況で広く支持された思想が、実存主義である。実存主義という言葉自体は、1927年にハイデガーによって考案された言葉であり、主体的存在としての実存を中心概念とする哲学的立場の事を指す⁽⁴⁴⁾。実存主義は、戦後にヨーロッパで興った抽象絵画、アンフォルメルと結び付けられることも多い。フランスにおけるアンフォルメルの代表的な芸術家、ジャン・デュビュッフエの作品のように、絵画を制作する主体である芸術家自身の動いた痕跡や、芸術家の存在を強く訴えるかのごとく仕上げられた厚い塗りは、作品を制作した芸術家、ひいては人間の主体性に真っ向から向き合うことになり、そこに実存主義と共通する点を見出すこ



図14 ウルジェイの工房《十二使徒の祭壇前板絵》1125年-1150年、102.5 × 151 × 6cm、板にテンペラ、カタルーニャ国立美術館、バルセロナ

(43) 田澤耕『カタルーニャ語辞典』大学書林、2002、p. 500.

(44) 林達夫ら『哲学事典』平凡社、1971、p. 604.

(45) デグセウス, *op. cit.*, p. 15; Gallardo, Bosco, *Tàpies y 7 tàpies cuaderno didáctico*, Madrid, 2000, p. 25.

とが可能だからである⁽⁴⁵⁾。

(2) タピエスと実存主義

《ズーム》制作時のタピエスは、アンフォルメル的な作品には着手していない時期であったものの、1940年代後半のヨーロッパの芸術家たちと同様に、実存主義を基盤とした、人間存在に迫る芸術を志向していた。タピエスの場合、実存主義だけではなく、ヘーゲルの『美学講義』も、彼の芸術観の形成に大きく寄与した。

ヘーゲルは『美学講義』の中で、芸術は神が人々の意識や良心に表れるための方法だと述べたが、神という言葉を知恵や最高位の知識に置き換えると、タピエスが当時構想し始めていた己の理想とする芸術、すなわち、自らの知的な真理、人間としての己の発展、人間の考えや生命についての一般的な知恵を広げる作品、というものに適応できる理論となったため、ヘーゲルの『美学講義』に触れた意義があったと『自叙伝』で回顧している⁽⁴⁶⁾。

タピエスにとって、ヘーゲルの『美学講義』に触発されて生み出した芸術観をさらに強化したのが、実存主義であった。彼が本格的にサルトルの哲学を学び始めたのは《ズーム》が制作される翌年の1945年、サルトルの代表的な小説『嘔吐』を読んだことがきっかけである。これにより、自分だけが苛まれていると感じていた精神的、肉体的な苦痛や形而上的な知覚が、必ずしも自分だけにのしかかる病的なものではないばかりか、このような苦痛は美学的で、収穫をもたらすために必要だという気づきを得て深く感動したという。その後1946年に発表されたばかりのサルトルの著作『実存主義とはヒューマニズムである』を父親が入手したことで、「実存は本質に先立つ」というサルトルの思想を語る上で欠かせない言葉に感銘をうけた。私たちの本質はあらかじめ作られたものではなく、自らの投企により作り出すものだという考え方は、タピエスに衝撃と希望を与えた⁽⁴⁷⁾。

サルトルは、存在の本質とは、現実存在する（実存する）各自が自己の責任において主体的に決定しなければならないという、人間存在の主体性の強調を説いた⁽⁴⁸⁾。他のアンフォルメル作品同様、厚く塗られた絵の具などに実存主義とのつながりを見出すこともできよう。さらに、ズームにおいては、線で取り囲まれた人物が、シンメトリカルな構成の画面の中央に据えられるという構図にも、人間の主体性を重んじる実存主義的価値観が反映されていると考えられる。

そのことは、先ほど引用した『自叙伝』の一節の直後に、《ズーム》などの作品にみられる頭部から発せられた線が、当時見えない力に動かされるまま描いたものだと振り返った後に続く以下の一節から読み取れる。

一方で、宇宙の中で人間に優位性を与えなければいけないという信念があった。それゆえ、人間の姿は中心に、そしてシンメトリーかつ厳格に配置される。しかし、もしかすると色に関する瞑想—ゲーテの『色彩論』までも読んでいた！—、それと同様に理性や実存主義の領域になされた侵略などから、単なる知覚による武器と通常理性では捉えることのできないような現実も、彼一人間—は創造するという考えを示す感覚が生じていた⁽⁴⁹⁾。

ここに書かれる「人間が現実を創造する」という考え方は、サルトルの、実存とは自らが作り上げるものだ

⁽⁴⁶⁾ *Memòria Personal*, p. 161.

⁽⁴⁷⁾ *Memòria Personal*, p. 163.

⁽⁴⁸⁾ 林達夫ら, *op. cit.*, p. 605.

⁽⁴⁹⁾ 《D'una banda, hi havia la convicció de donar preponderància a l'home en l'univers; per tant, predomini de la figura humana col·locada ordenadament amb simetria, amb solemnitat. Però potser d'aquelles meditacions sobre els colors en si - fins i tot havia llegit la teoria dels colors - , com també de les teories del coneixement i de les incursions que havia fet en el camp de les teories del coneixement i de l'existencialisme, ja sorgia un sentiment que donava la idea amb que ell creava també la realitat, be que li era impossible de captar-la per les soles armes dels sentits o de la raó normal.》

Memòria Personal, p. 173.

という思想に通底するものがある。タピエスがヘーゲルの『美学講義』を読んだ際、神という言葉を知恵や最高位の知識といった、人間が獲得しうるものに置き換えたように、ロマネスク美術において本来神が君臨する位置である中央に、オランスをする人物を置くことで、人間の存在を強調するという意図があったのではないだろうか。

従来、《ズーム》の中央に浮かび上がる頭部は、造形面での類似性のみを根拠として、《荘厳のキリスト》との比較がなされていた。しかし、画中の人物が見せるオランスや、『自叙伝』の記述を丹念に検討すれば、浮かび上がる頭部は、神ではなく、むしろ手を広げて祈る人間であることは明らかであろう。《ズーム》はタピエスの自画像であるとも指摘される。そしてタピエスは、自らの顔の下に、自らの手を押し付け、作品の制作者である己の存在を声高に主張している。すなわち、作品内で強調されている人間とは、様々な課題に向き合いながらも自らの表現を模索し、選択する主体としてのタピエスであり、その存在にまさしく「ズーム」をした結果として生まれた作品が、《ズーム》だといえよう⁽⁵⁰⁾。

タピエスが自らの芸術を模索する中でロマネスク美術に注目したのは、ここまで述べてきたような理由に加え、当時のカタルーニャ美術が置かれていた状況も影響している。《ズーム》が制作された時期は、依然としてフランコ政権下にてスペインが国際社会から取り残された状態で、前衛美術の活動は停滞していたため、タピエスがカタルーニャの外の美術を知る方法は主に海外からの貴重かつ高価な書籍であった。また、同時期にバルセロナの画廊を巡ったものの、そこに並ぶアカデミックな規範に則った絵画は「嘲笑の対象」として彼の目に映った⁽⁵¹⁾。カタルーニャ美術館のロマネスク美術展示室は、スペイン内戦終結後の1942年に展示を再開しており、バルセロナで実物の絵画を鑑賞できる貴重な場であったに違いない。画廊に並ぶ絵とは異なるプリミティヴな力強さと宗教的な神秘性を兼ね備えた絵画は、タピエスにとって大きな価値を持つものだったのである。

(3) 《ズーム》以降のタピエスとカタルーニャ・ロマネスク

《ズーム》以降、タピエス作品の様式は数年単位で変遷し、1954年以降は具象的なモチーフをほとんど排除した「物質的絵画」の制作に専念するようになった。彼の作風の劇的な変化には、1951年のパリ滞在や1953年の渡米により、同時代の芸術作品にじかに触れたことが大きく関係している⁽⁵²⁾。そのため、タピエスの物質的絵画とロマネスク美術の造形を直接結びつけて論じることに関しては慎重な姿勢をとる必要がある。一方、《ズーム》に見られたロマネスク美術受容の結果が、タピエスの作品で一定の重要性を持って存在し続けていたことも事実である。

具体的には、本稿にて中心的な検討材料となった左右対称の構図が、50年代後半以降のタピエスの作品にも頻出することに加え、絵画空間の表現についても、《ズーム》からの接続が見られる⁽⁵³⁾。《ズーム》では、陰影の施されていない頭部や手の表現により画面の平面性が強調されるが、抽象的な作品の制作に移行したのちも、タピエスは《鉄製の扉とバイオリン》[図15]のように、物そのものを貼り付ける構成の作品を多数制作した。ラベントス＝ポンスはこれを、画面の向こう側に水平に広がる空間を持つ従来の絵画空間を破壊するものであると述べたが、確かに作品に貼られた物体は、鑑賞者の前に垂直に現前し、画面の向こう側で展開される空間を否定する役割を担っているといえる⁽⁵⁴⁾。奥行き乏しい空間は、遠近法が確立する以前の中世美術の特徴でもある。タピエスは、ロマネスク美術に対する興味がアカデミックな空間の配置から切り離された表現への探究から始まったと述べている⁽⁵⁵⁾。ロマネスク美術の、奥行きのない空間は、壁や人物が貼り付けられた

(50) デグセウスの前掲書でも、「無数の可能性の中で自分自身の選択をしなければならない状況に立たされた主体としての人間、倫理的研究課題としての人間に対する関心」が実存主義者たちと共通していると述べられている。(デグセウス, *op. cit.*, p. 15.)

(51) *Memòria Personal*, pp. 159-160.

(52) *Trincado Settler*, *op. cit.*, p. 152.

(53) 左右対称の構図については、*Raventos Pons*, *op. cit.*, pp. 83-84. に詳しい。

(54) *Raventos Pons*, *op. cit.*, p. 91.

「ような」画面を作り出すが、タピエスの作品は実際に物を貼り付けて、アカデミックな空間表現の刷新を図ろうとしたのである。

ここまで挙げた左右対称性や、絵画内の奥行きを否定という要素は、ロマネスク美術だけにその着想源が求められるものでは決してない。絵画、特に人物における左右対称性はプリミティヴな美術、ないしアルカイックな美術全般に見られる特徴であり、ルネサンスやバロック的な奥行きのある絵画空間とは異なる、平面性が強調された空間の創出は、モダンアート、そして戦後の芸術家たちが挑み続けた課題であった⁵⁵⁾。また、素材そのものを作品にそのまま用いるという点も、コラージュやレディメイド、イタリアで1960年代後半に盛んになった、アルテ・ポーヴェラなど様々な観点からの指摘が可能であることは言うまでもない。彼が画業初期にロマネスク美術から得た造形的な示唆は、同時代の芸術を中心とした美術的潮流と組み合わせ、彼独自の造形を生み出すに至ったのである。

さらに、タピエスにとって、彼の目指す芸術とロマネスク美術が非常に近い存在であったことにも触れておくべきであろう。

ヘーゲルの『美学講義』を読み、「自らの知的な真理、人間としての己の発展、人間の考えや生命についての一般的な知恵を広げる作品」の制作を志したタピエスの理想は途切れることなく続き、自著『実践としての芸術』にて、芸術作品の目指すべき方向性は個人の内面の思索を促す装置となることだと述べた。「人間に本来の姿を思い出させ、瞑想のテーマを提示し、偽物を必死に追いかけることを止めさせるべく衝撃を与えて、自分自身を見出させ、自分本来の可能性に気付かせることこそ、私の作品が意図するところなのである。」⁵⁷⁾という言葉は、彼の制作の意図を端的に示している。

タピエスのロマネスク美術に対する興味が、アカデミックな空間の配置とは異なる表現から始まったことは先述した通りだが、引用した発言は、「しかし、ロマネスク美術の中にとりわけ、それを見つめる人の精神の変化を記すような、不思議で伝わりやすい型の芸術を探し求めました。」という言葉に続く⁵⁸⁾。ロマネスク美術の作品がもたらす宗教的な内省は、タピエスの芸術において個人の存在の在り方を問う思索に代わっているのである。いずれも作品と対峙することで心の中に引き起こされる作用が重視される点で共通しており、タピエスはそのような芸術の作用を、ロマネスク美術の中に確かにみていたといえよう⁵⁹⁾。

はじめはヘーゲルの『美学』や実存主義から学んだ、人間の存在に焦点を当てた芸術がロマネスク美術の構図を用いることで可視化され、物質的絵画の時期には、作品が瞑想の装置となり鑑賞者の思索を促すという、より抽象的な理念となって継承されているといえる。ロマネスク美術の造形や機能は各時代の関心に合わせ、彼の中で可塑的に受容されていった。そして、《ズーム》はその出発点としても、重要な意味を持つ作品である。

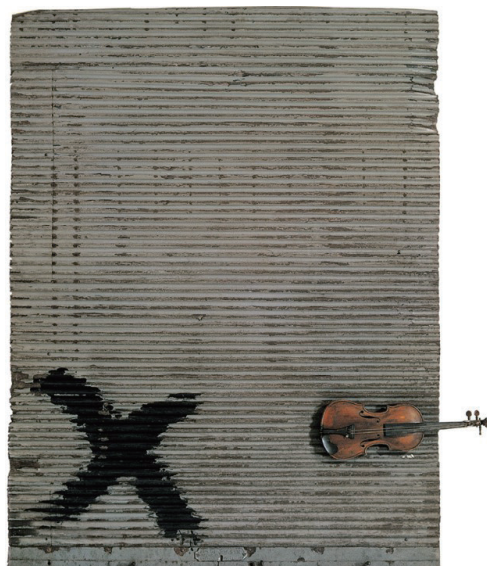


図15 アントニ・タピエス《鉄製の扉とバイオリン》1956年、アッサンブラージュにペンキ、200×150×13cm、アントニ・タピエス財団、バルセロナ

55) Borja-Villel, Manuel, “Converses amb Antoni Tàpies”, *Tàpies, comunicació sobre el mur*, 1992, p. 49.

56) *Ibid.*, pp. 79, 91.

57) 『実践としての芸術』, pp. 51-52.

58) 《Però en l'art romànic buscava, sobretot, un tipus d'art màgic i comunicatiu que consignés la transformació de la ment de les persones que el contemplen.》

Borja-Villel, Manuel, “Converses amb Antoni Tàpies”, *Tàpies, comunicació sobre el mur*, 1992, p. 49.

引用は、Museu Nacional d'Art de Catalunya, “Visita al romànic. En companyia d'Antoni Tàpies”, 2013, pp. 7-8. より行った。

59) Raventos=Pons, *op. cit.*, p. 92. でも、タピエスの作品が、中世美術の持つ宗教的な機能から独立し、鑑賞者個人の自発性をより重視するものになっているという言及がなされる。

結論

《ズーム》において、従来の研究で指摘されるロマネスク美術からの影響は、様式面における共通点、さらに、オランソのポーズやそこに込められた、魔術性、呪術性という観点からの指摘等に留まっていた。しかし、『自叙伝』の記述を中心に当時のタピエスの関心をより俯瞰的に眺めると、そこには病に苦しみ、自らの存在について煩悶していたなかで人間存在に焦点を当てた芸術の探究を決意した、若き芸術家の姿が認められる。

タピエスが《ズーム》でみせたロマネスク美術受容の在り方は、内戦前の芸術家らがみせたような、プリミティヴな「かたち」への興味に留まるものではない。同時代の思想や芸術に敏感に反応し、積極的に自らの芸術の糧としたタピエスが生涯の信条とした実存主義と、生まれ育った故郷に根差したロマネスク美術の中に見出した神秘的な世界を巧みに組み合わせることで完成した、彼独自のロマネスク美術の受容、そして解釈であるといえよう。

図版出典

- 1, アントニ・タピエス財団 ウェブサイト
<https://fundaciotapies.org/la-colleccio/obres/?o=30>
- 2, ソフィア王妃芸術センター ウェブサイト
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/personatge-personaje>
- 3, ソフィア王妃芸術センター ウェブサイト
<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/pintura-painting-4>
- 4, *Visita al romànic. En companyia d'Antoni Tàpies* (Exh. Cat.), Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2013.
https://www.museunacional.cat/sites/default/files/dossier_prensa_en_companyia_dantoni_tapies.pdf
- 5, カタルーニャ美術館ウェブサイト
<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/absis-de-sant-climent-de-taull/mestre-de-taull/015966-000>
- 6, ポンピドゥーセンターウェブサイト
https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-db9680ec3fb929be97ff9c177e9e183¶m.idSource=FR_O-969db859dad8d1b39f51f8ccf4463627
- 7, アバンティスタジオウェブサイト
<https://avanti-avanti.com/portfolio/visita-al-romano-en-compania-de-antoni-tapies-mnac/>
- 8, Augstí, Anna (eds.), *Tàpies The complete works*, vol. 3: 1969-1975, Barcelona, 1992.
- 9, *Tàpies In Perspective* (Exh. Cat.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2004.
- 10, カタルーニャ美術館ウェブサイト
<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/lapidacio-de-sant-esteve-de-boi/mestre-de-boi/015953-000>
- 11, バルセロナ現代美術館ウェブサイト
<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/tapies-antoni/pintura-relleu>
- 12, ニューヨーク近代美術館ウェブサイト
https://www.moma.org/collection/works/78699?sov_referrer=theme&theme_id=5117&effective_date=2020-08-19
- 13, スミソニアン図書館ウェブサイト
<https://blog.library.si.edu/blog/2015/11/09/miro-and-pierre-matisse/#.Xz1LLsgzY2w>
- 14, カタルーニャ美術館ウェブサイト
<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/ frontal-daltar-de-la-seu-durgell-o-dels-apostols/anonim-catalunya-taller-de-la-seu-durgell/015803-000>
- 15, アントニ・タピエス財団ウェブサイト
<https://fundaciotapies.org/la-colleccio/obres/?o=77>

ウェブサイトの最終閲覧日は、いずれも 2020 年 7 月 31 日